

Ateliers d'artistes pour des concepts vivants

Jean Tourangeau

Volume 26, Number 105, Winter 1981–1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54481ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

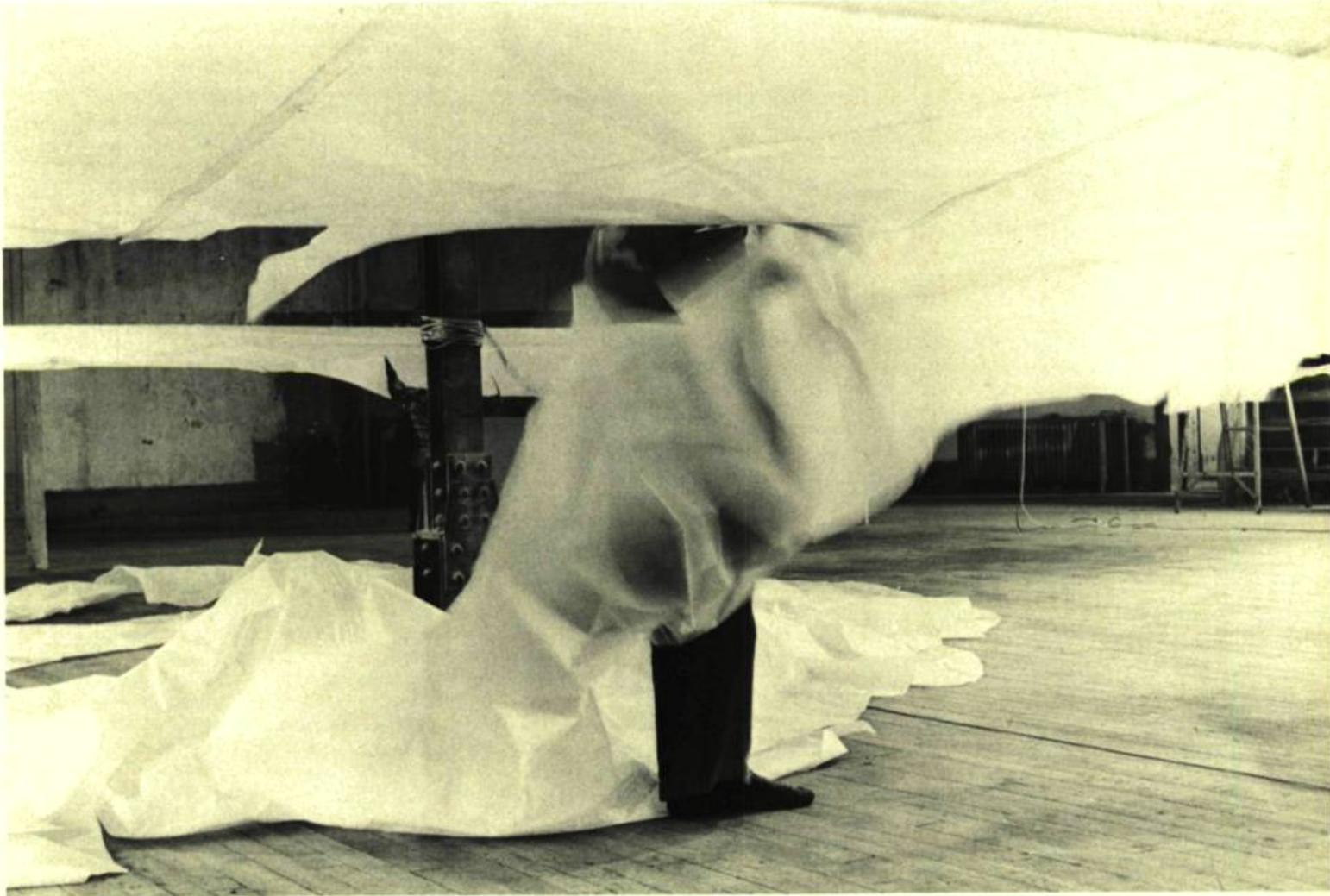
[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1981). Ateliers d'artistes pour des concepts vivants. *Vie des arts*, 26(105), 29–31.

Ateliers d'artistes pour des concepts vivants

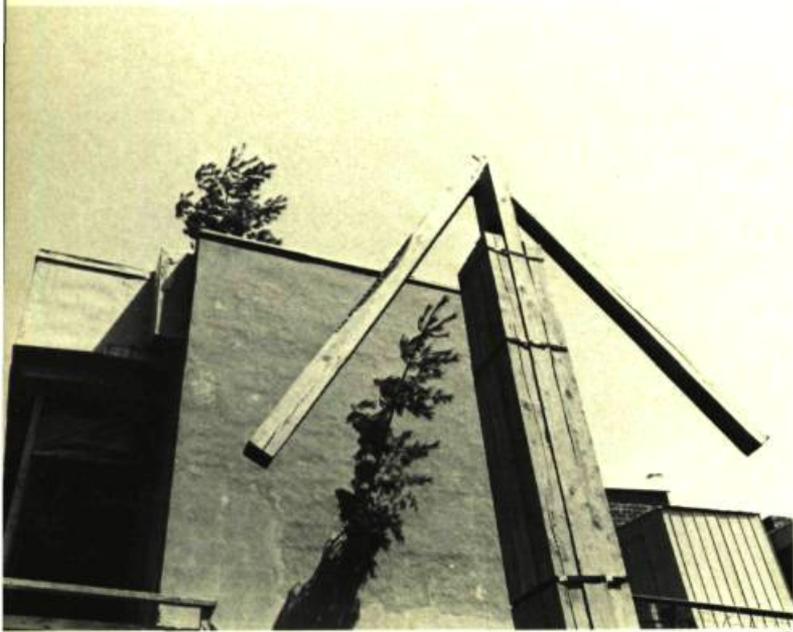
Jean Tourangeau



1. Atelier de la Rue Clark
Stephen SCHOFIELD
Ann's Dream.
Performance.
(Phot. Julian Grant et Stephen Schofield)

L'histoire de l'art contemporaine a semblé, jusqu'à ces dernières années, occulter dans son enseignement les regroupements collectifs d'artistes, sauf lorsqu'ils exprimaient une pensée de groupe volontaire. Ainsi donnait-on à ces manifestations collectives des appellations et des définitions que l'histoire se chargerait d'inclure à titre de mouvements de pensée ou de courants esthétiques (pensons aux relations entre Apollinaire et Picabia vis-à-vis l'Orphisme). Cette attitude a eu pour conséquence de faire encore reposer les canons de l'histoire de l'art sur l'impact des destins individuels parmi la communauté restreinte qui en avait subi le choc.

Dans un sens différent, les échanges de points de vue entre artistes au sein de leurs ateliers eurent un effet d'éclosion sur leur personnalité respective à l'égard de cette confrontation plus libre qui les poussait à nommer et à radicaliser leur position personnelle. Ces échanges ont quelquefois engendré des mouvements (pensons à l'Action painting, à New-York, pendant les années 40), non pas par une déclaration précise de leurs intentions (comme pour les Automatistes d'ici), plutôt par un engagement assez similaire chez un certain nombre d'artistes qui intervenaient au même moment dans un même lieu.



2

Le Québec ne fait pas exception à la règle. Évidemment a-t-on senti un tiraillement entre des artistes qui privilégient leur carrière avant tout et d'autres qui croient à une mise en commun des énergies. Cette mise en commun s'accompagne d'un comportement en rupture plus net, que ce soit envers le marché de l'art ou une manière moins traditionnelle d'envisager la pratique artistique. Aussi, les ateliers collectifs d'artistes qui ont pris corps à Montréal, ces dernières années, dépendent-ils d'un tel revirement de situation.

Une histoire collective

Les premiers ateliers¹ tirent leur origine du besoin d'équipement technique ressenti par certains artistes pour fabriquer leurs images: ce sont principalement les ateliers de gravure. Mais l'idée de se rassembler incluait la volonté de se distinguer des peintres car on sentait davantage, à ce moment-là, les dogmes imposés par cette discipline. Ce sentiment d'appartenance devenait une nécessité puisque la rencontre entre ceux qui se voyaient comme des marginaux leur permettait de définir leur pratique en se démarquant plus nettement de l'histoire de la peinture d'alors. De ce sentiment d'appartenance allait naître une seconde voie malgré que la première se continue toujours, soit celle qui s'est formée à partir de l'équipement. Ainsi les ateliers de verre, tel Mandala, regroupent-ils des artistes, et non des artisans, dont la matière est le verre et qui inventent de nouvelles formes ou de nouveaux moyens d'exploitation de celui-ci en regard de possibilités de contrat collectif plus grandes. Tout aussi récemment, il est intéressant de noter la fondation de l'Atelier Sculpt, un atelier en sculpture sur pierre, à l'instant où la pratique sculpturale est moins occultée par l'histoire de l'art contemporaine et pendant que ses praticiens réfléchissent sur ce qui la définit, allant même jusqu'à nier l'équipement et le métier.

La seconde voie apparaît au cœur des années soixante-dix à l'instant où le phénomène des galeries parallèles ne suffit plus à admettre l'ampleur des alternatives qui le firent exister. Les initiatrices de cette voie ont été certains membres de Powerhouse, une galerie parallèle dédiée aux artistes féminines seulement. Même si la galerie permettait enfin à ces productrices de montrer leurs travaux dans des conditions depuis longtemps désirées, l'administration et la régularité des expositions empêchaient à court terme l'éclosion d'un sentiment de partage efficient. L'atelier, fondé en 1975, soit près de trois ans après Powerhouse, voulait mettre en évidence le travail in situ, c'est-à-dire un travail en train de se

faire et dont la valeur repose plus sur le processus d'avènement que sur un résultat tangible². La réunion de disciplines diverses (dessin, peinture, performance, sculpture) et de styles variés démontre une ouverture d'esprit et une orientation préalable des volontés individuelles qui allaient caractériser les expériences subséquentes.

Si celles-ci se démarquent à leur tour d'une galerie parallèle proprement dite, c'est que ces artistes ont de nouveau senti le besoin d'un lieu de rencontre où seraient facilitées les relations directes entre producteurs pendant la mise en œuvre du travail personnel. L'atelier de la rue Clark, qui groupait alors Eva Brandl, Sorel Cohen, John Francis, John Heward, Suzy Lake et Renée van Halm, ouvre ses portes au public en 1978, ce qui offre une confrontation avec des œuvres en cours, des performances et des photographies notamment, à l'intérieur de l'espace où elles furent réalisées: un lieu physique longtemps sacralisé. L'année suivante, l'atelier de Christian Kiopini sera ouvert de même, mais selon un principe différent. En effet, cet atelier personnel, transformé en galerie, est davantage le fruit de rencontres et de conversations entre des peintres et des sculpteurs dont les œuvres sont elles-mêmes le fruit de correspondances: Béland, Champagne, De Heusch, Kiopini, Mongrain. Le projet d'expositions particulières simultanées appelé *Alternance*³ a l'avantage de nous sortir du réseau habituel des galeries, en plus de donner à voir les transformations intervenues au sein de la jeune peinture et sculpture. La soirée de mai 80 au Météore (Atelier Morelli/Towe) consacre le principe de multi-disciplinarité qui avait provoqué la naissance d'une telle attitude en ouvrant les mentalités à accepter qu'un peintre ou un sculpteur poussent l'éclosion de leur personnalité jusqu'à l'éclatement de la discipline dans laquelle il excelle. Lorsque le peintre, par exemple, devient danseur, il nous rend conscient du mouvement de son corps en cours de travail, ce que sa discipline ne révélait pas lors de la perception immédiate de l'objet. Il spécifie que son cheminement procède d'expériences simultanées, ce que le percepteur ne voit ordinairement qu'au moment du résultat final.

Cette rencontre entre artistes qui partagent le même atelier, rencontre qui ne s'effectue pas en rapport avec une discipline conventionnelle mais plutôt selon des comportements qui tendent à nier celle-ci, s'est donc ouverte à une confrontation directe amenée par un public étranger et d'autres artistes invités à nourrir ce cheminement. L'Atelier Intersection, quoique ses membres se réunissent autour d'une idée où l'espace apparaît comme un tout environnant à l'égard d'une quotidienneté que le producteur tente de transformer, participe d'un semblable engagement. Le noyau constitué par Robert Deschênes, Claude-Paul Gauthier et Claude Lamarche invite de façon régulière d'autres artistes à œuvrer avec eux, que ce soit pour un travail en atelier ou pour des événements de rue qui sortent du lieu clos qu'est l'atelier.

Ce goût du partage entre tous lié à une atmosphère de fête a été accompagné d'une réflexion plus dense qui amena la galerie parallèle Articule, en avril 81, à soumettre un projet d'ensemble à des artistes intéressés à ouvrir leur atelier personnel dont la notion appréhendée était celle du lieu: Diane Gougeon, Etienne et Isabelle Ozan-Groulx et Miroslav Mahler, Bernar Hébert, Jean-François L'Homme, Murray MacDonald, Robert Saucier. Évidemment, nous devons sortir du réseau des galeries, être confrontés à des travaux extrêmement différents conçus pour l'extérieur ou l'intérieur et approcher l'artiste ou les artistes qui les avaient réalisés personnellement ou collectivement. De fait, l'éclatement d'une discipline comme la sculpture était-elle consacrée par l'ampleur des installations retenues. Le lieu dans lequel nous étions plongés exprimait une manière de décoder le réel sans aucune ressemblance avec celle des autres ateliers ou groupes, ce qui prouve que cette seconde voie a véritablement permis l'éclosion d'une multiplicité de comportements en rupture.

Par quartiers

Ce questionnement sur les fondements de cette récente attitude artistique ne doit pas occulter une autre part tout aussi fondamentale puisqu'elle se tisse sur un arrière-fond urbain, lui-même investi. En effet, les édifices utilisés doivent offrir une importante superficie et une grande liberté de mouvements. Certains groupes loueront des écoles désaffectées et seront même les initiateurs d'une telle pensée. D'autres réaménageront des entrepôts quasiment laissés vacants par leurs administrateurs. La première solution attribuée à chaque individu un espace personnel qui respecte son intimité en le laissant libre de rencontrer ses pairs selon les nécessités du moment. La seconde solution se rattache davantage à une mise en commun des énergies et à une association par affinités.

Aujourd'hui, ces deux types de fonctionnement durent encore malgré la spéculation foncière. Ainsi le Vieux Montréal n'est-il occupé qu'en périphérie: par exemple, le 645 de la rue Wellington et le 1030 de la rue Saint-Alexandre où se côtoient, dans ce dernier surtout, des artistes de toutes disciplines et d'allégeances diverses. Il en découle qu'on louvoie du côté des quartiers plus populaires comme Saint-Henri où les deux manières se retrouvent: les entrepôts de la rue du Collège et l'ancienne école de la rue Delisle. Le centre-ville, autour du boulevard Saint-Laurent, devient propice, compte tenu que les industries textiles ont tendance à se retirer plus au nord, dans des bâtiments modernisés. Sur le plateau Mont-Royal, où le petit commerce s'est exilé dans les centres commerciaux plus rentables, d'anciens magasins deviennent alors des ateliers.

Le phénomène des ateliers d'artistes, comme on vient de le constater, reflète fidèlement une situation économique en pleine transformation. La différence avec le début des années 70 existe dans le fait que les artistes ont contribué à recycler et à rénover des secteurs entiers de quartiers à l'abandon avant les décisions des édiles municipaux. La récente entreprise de certains d'entre eux d'acheter collectivement un ancien immeuble de rapport situé à l'angle de l'avenue Duluth et du boulevard Saint-Laurent nous prouve indéniablement qu'ils entendent devenir propriétaires de leurs moyens de production. C'est sur un tel sentiment communautaire indissociable de l'environnement social qui les entoure que s'ouvre la décennie 80...



3

2. Article
Étienne et Isabelle OZAN-GROULX,
Miroslav MAHLER
Installation.
(Phot. Ormsly Ford)

3. Atelier Morelli-Towe
François MORELLI
Recueillement.
Soirée au météore, Mai 1980.
Performance.
(Phot. Steven Sachs)

4. Atelier Intersection
Paul GRÉGOIRE
Fragile 0951.
Environnement.
(Phot. Guy L'Heureux)



4

1. Étant donné le nombre impressionnant d'ateliers, j'ai dû ne retenir que ceux qui comptaient au moins quatre participants et qui ont ouvert leurs portes à la communauté.
2. Voir l'article de Joanna Nash, *Montreal's Powerhouse Gallery: The Evolution of a Woman's Art Space*, dans *Fireweed*, 1979, p. 22 à 27.
3. Voir l'article de René Payant, *Alternance*, dans *Parachute*, No 16 (Aut. 1979), p. 55-59.
4. Mes plus vifs remerciements à François Morelli dont l'entraide pour cet article fut primordiale.

